
Španělský tanec a tanečníci
v českých zemích:
radost ze života v tančícím těle



Dorota Gremlicová

*Spanish Dances and Dancers
in the Czech lands: Joy of Life
in Dancing Body*

Abstract: The essay deals with the phenomenon of Spanish dances as a part of the theatrical dance culture in Czech lands in the historical perspective and with the emphasis on its local perception in dance creativity and in the spectator and critical responses. It deals with the reflections of the guest performances of leading dancers who formed the shape and values of the staged Spanish dances in the international context (Pepita de Oliva, La Argentina). The growth of phenomenon's importance in the period between the two wars is reflected and its relation to the concept of the modernistic dance and to the structuralist interpretation of the folk art. In the reflections and responses (Jan Neruda, Joe Jenčík, Emanuel Siblík) the stereotypical values attributed to the Spanish dances are identified as the temperament, vivacity, harmonic

balance between the spontaneity and moderation. The responses of Czech provenience are related to the viewpoint of the authorities like Théophile Gautier and André Levinson and they are interpreted in the perspective of symbolisation of ethnicity and national values, of process of commodification of arts as well as specific choreological standpoints.

Keywords: Spanish dances, Czech lands, modern times, authenticity, commodification, presentational dance

Úvodem

Studie věnovaná španělskému tanci a tanečníkům v českých zemích se zabývá percepcí tance španělské provenience a jeho nositelů v českém kulturním prostředí moderní doby. Vychází především z dobových literárních reflexí, z nichž čerpá příklady konkrétních reakcí a hodnotových soudů. V nich se odrážejí individuální postoje jednotlivých autorů, jejich vnímání tance a jeho symbolických vlastností a zároveň jsou v nich obsaženy odkazy na dobovou interpretaci zvláštních kvalit španělského tance, sdílenou v evropském prostoru a formulovanou vůdčími vlivnými osobnostmi. Théophile Gautier¹ či André Levinson² „vykládali“ specifické rysy projevu tanečníků a tanečnic ze Španělska, které sledovali coby přední pařížští taneční kritikové, a podíleli se na ustavení určitých stereotypů ovlivňujících následně fenomén španělského tance samotný i jeho diváckou odezvu. Pro české prostředí sehrála nejdůležitější roli pohostinská vystoupení Pepity de Olivy v padesátých letech 19. století a La Argentiny v meziválečné době, jimž se věnuje tato studie. Ohlasy na ně sledujeme prostřednictvím referátů v dobových časopisech a novinách, případně historických publikací věnovaných tanci. Jejich interpretace se zaměřuje na několik problémových okruhů: jsou to charakteristika specifických rysů španělského tance a jeho symbolických hodnot; spojitosti s obecnými kulturními procesy daného období, jako je formování etnické a národní identity nebo komodifikace umění; vnitřně choreologické aspekty a z nich vyplývající distinktivní rysy fenoménu španělských tanců, transformovaných pro prezentační umělecké účely. Ve všech okruzích jsou reakce z českého prostředí vnímány na pozadí postojů evropských autorit, dvou jmenovaných pařížských tanečních kritiků a „expertů“ na španělský tanec své doby, Théophila Gautiera pro období baletního romantismu a Andrého Levinsona, svědka boomu španělského tance na počátku 20. století.

To, co bylo ve sledovaném období předváděno na evropských jevištích pod označením španělské tance, bylo transformací primárně participačních tanců (jejichž podstatou je přímá interakce mezi aktéry) pro účely jejich prezentace divákům, často patřícím k jiné kultuře. Proměny, k nimž v těchto původních tanečních formách (jejich vnitřní taneční podobě) došlo v této souvislosti, nejsou samy o sobě předmětem této studie. Komponenty a formální principy participačních tanečních forem se během procesu prezentační proměny selektovaly, restrukturovaly, přizpůsobovaly jevištním principům a jinému komunikačnímu kódu, absorbovaly vnější prvky, ztrácely regionální a společenské zvláštnosti, nabývaly

¹ Théophile Gautier, francouzský básník a spisovatel, byl nejvýznamnějším kritikem baletního romantismu v Paříži od třicátých do padesátých let 19. století. Horst Koegler. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1987, s. 169–170.

² André Levinson, původem ruský taneční kritik a spisovatel usazený od roku 1918 v Paříži, zachytil ve svých referátech a knihách tamní taneční dění zejména ve dvacátých letech a na začátku třicátých let 20. století. *Tamtéž*, s. 254.

modifikovaných estetických hodnot atd.³ Někdy se těchto jevů nesystematicky dotýkají citované komentáře, některé aspekty tohoto procesu se v tomto textu vynořují třeba ve spojitosti s etnickými/národními faktory a komodifikací španělských tanců, např. v otázce autenticity nebo jejich přizpůsobování turistům a jejich očekávání.

Cesta španělského tance na evropská a česká jeviště

Španělská taneční kultura se stala důležitou složkou kosmopolitního obrazu evropského tance moderní doby a v různých podobách se uplatnila jak ve sféře společenského tance, tak v uměleckém jevištním ztvárnění ve spojení s hudbou španělského koloritu a případně se španělskou tematikou. Lokalizace konkrétních tanečních forem do Španělska nebo jeho regionů se objevila již v reflexi aristokratické taneční kultury, např. v souvislosti s tanci *pavana*⁴ a *sarabanda*⁵. Tyto tance žily buď v podobě participačního společenského tance, či jako jevištní, choreograficky přetvořené formy prezentační. Stereotypizovaný kulturní obraz Španěla mimo jiné také prostřednictvím jeho tanečního projevu ustavila pro divadlo např. opéra-ballet Andrého Campry *L'Europe galante* (1697).⁶

V moderní době, na kterou se zaměřuje tato studie, zasáhly taneční formy španělské taneční kultury do formování evropského, především prezentačního tance opakovaně. Ve druhé polovině 18. století v kontextu tzv. národních tanců se stalo divadelní módou *fandango*,⁷ které se objevilo i v několika stěžejních dílech rakouské hudebně-dramatické tvorby, jako byl Gluckův balet *Don Juan* nebo Mozartova opera *Figarova svatba*. Koncem 18. století se ustavila jako nový fenomén *escuela bolera*, propojující španělské taneční formy z různých regionů (včetně *fandanga*) a jejich pohybový charakter s principy klasického tance a prezentačními pravidly baletu.⁸ Taneční formy zahrnované pod toto označení byly ve Španělsku součástí participační kultury nižších společenských vrstev, v salonech a na plesech se netančily ani tam. Jejich hlavní platformou se během 19. století stalo jeviště, kde byly jako choreograficky transformované tance předváděny pod označením *baile nacional*.

³ Teoretické otázky spojené s pojmy participační a prezentační tanec a studie konkrétních příkladů takových procesů obsahuje bohatá etnochoreologická a tanečně antropologická literatura, např. Nahachewsky, Andriy. *Ukrainian Dance. A Cross-Cultural Approach*. Jefferson, North Carolina; London: McFarland and Company, 2012.

⁴ Arbeau, Thoinot. *Orchésographie* [online]. Lengres, 1589 [cit. 19. 8. 2018]. Dostupné z [http://www.libraryofdance.org/manuals/1589-Arbeau-Orchesographie_\(LOC\).pdf](http://www.libraryofdance.org/manuals/1589-Arbeau-Orchesographie_(LOC).pdf).

⁵ Lauze, F. [François] de. *Apologie de la Danse* [online]. 1623 [cit. 19. 8. 2018]. Dostupné z [http://www.libraryofdance.org/manuals/1623-Lauze-Apologie_\(BNF\).pdf](http://www.libraryofdance.org/manuals/1623-Lauze-Apologie_(BNF).pdf).

⁶ Anthony, James R. „Printed Editions of Andre Campra's ‚L'Europe galante‘“ [online]. *The Music Quarterly*. Leden 1970, sv. 56, č. 1, s. 54–73 [cit. 19. 8. 2018]. Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/741144>.

⁷ Moreau de Saint-Méry, Médéric Louis Élie. *De la danse* [online]. Parme: Bodoni 1801 (poprvé Paris 1798) [cit. 19. 8. 2018]. Dostupné z [http://www.libraryofdance.org/manuals/1801-Moreau-Danse_\(LOC\).pdf](http://www.libraryofdance.org/manuals/1801-Moreau-Danse_(LOC).pdf).

⁸ Ruyter, Nancy Lee Chalfa. „La Escuela Bolera“ [online]. *Dance Chronicle*. 1993, sv. 16, č. 2 (1993), s. 249–257 [cit. 19. 8. 2018]. Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/1567931>.

Na evropských scénách se zpočátku objevovaly v provedení rodilých tanečnic a tanečníků jako jednotlivé tance či jejich suity, často začleněné do nějakého kusu z repertoáru divadla, později sestavované i do krátkých baletů. Interpretovali je převážně sólisté (muži i ženy) nebo jeden pár, během padesátých let vznikaly i skupiny sestavené kolem sólistických hvězd. Postupně se španělské tance staly součástí obecné baletní produkce jako jedna z typických forem tzv. charakterních tanců.⁹ Ovládnutí španělských tanečních forem a atributů jejich interpretačního stylu se stalo důležitou součástí kompetencí profesionálních tanečníků a zejména tanečnic, včetně hry na kastaněty. V Paříži i jinde v Evropě se etablovali učitelé a učitelky španělských tanců, mezi jejichž žáky patřily nejvýznamnější dobové baleríny jako Fanny Elsslerová.

Výrazná vlna popularity španělských tanců spadala do období od třicátých do šedesátých let 19. století, nezmizely však ani z pozdně romantického jeviště a následně se rozvíjely s novou intenzitou¹⁰ i v kontextu modernistického tanečního umění. V nově koncipované umělecké podobě předváděli v meziválečné době po světě své národní tance rodilí Španělé a jimi koncipovaná kultura španělských tanců se uplatnila i ve tvorbě nešpanělských choreografů baletní moderny (*Třírohý klobouk* Leonida Massina) či výrazového tance (např. „španělské“ choreografie Haralda Kreutzberga). Do komplexu jevištně proměněných, stylizovaných španělských tanců se vedle *školy bolera* začlenilo také tzv. *flamenco*, specifický taneční žánr pocházející z jižního Španělska a formovaný zejména cikánskou taneční kulturou Andalusie.¹¹

Také v českém prostředí, přes jeho lokální, periferní povahu, se španělská taneční kultura podílela na formování divadelní prezentace tance a na jeho symbolickém vnímání obecně. Primárně u nás sehrávaly s různou intenzitou v určitých obdobích a sférách tance hlavní formativní roli německá, italská a francouzská taneční kultura. Ve sledovaném období 19. a první poloviny 20. století se však k těmto vlivům přidaly i kontakty se španělskou taneční kulturou v její jevištní podobě. Pohostinská vystoupení španělských a španělské tance předvádějících tanečnic a tanečníků byla reflektována v dobovém tisku a odborných textech a nacházela ohlasy i v tvorbě a interpretaci domácích tanečníků (Augustin Berger, Jelizaveta Nikolská, Saša Machov, Ivo Váňa Psota, Milča Mayerová). V reflexi tanečního umění dvou sledovaných tanečnic, Pepity de Olivy a La Argentiny, kterou zanechali domácí literáti Jan Neruda, Ferdinand Mikovec¹², Max Brod či Emanuel

⁹ Guest, Ivor. „Théophile Gautier on Spanish Dancing“ [online]. *Dance Chronicle*. 1987, sv. 10, č. 1, s. 1–104 [cit. 18. 9. 2018]. Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/1567610>.

¹⁰ André Levinson mluvil přímo o jejich neočekávané renesanci. André Levinson. *La Argentina. A Study in Spanish Dancing*. Paris: Chroniques du Jour, 1928, s. 7.

¹¹ Thomas, Katherine. „Flamenco and Spanish Dance“ [online]. *Dance Research Journal*. Léto 2002, sv. 34, č. 1, s. 98–102 [cit. 19. 8. 2018]. Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/1478139>.

¹² Referáty týkající se tématu tohoto textu v týdeníku Lumír, jehož byl Ferdinand Mikovec hlavním redaktorem, nejsou signované a nejsou ani zahrnuté v jeho divadelní bibliografii. Vzhledem k jejich povaze a dalším

Siblík, se odrazilo nejen individuální hodnocení jejich jedinečného projevu, ale i dobové vnímání fenoménu španělských tanců jako zvláštního případu tanečního umění s osobitými vlastnostmi a významy.

Španělské tance v Čechách 19. století: Pepita de Oliva

Pátrání po prvním výskytu nějakého španělského tance nebo tanečníka v českém divadelním prostředí zatím nebylo systematické. Momentálně se zdá, že první jevištní kreace se španělskými atributy se mohly objevit koncem 18. a na začátku 19. století. *Fandango* zakomponoval Mozart do *Figarovy svatby*, při jejím provedení v Nosticově divadle v roce 1786 se však spíše na jevišti netančilo, i když dochovaný hudební materiál je obsahuje.¹³ V baletu snad inspirovaném preromantickými idejemi s názvem *Španělé v Americe* (Vlastenské divadlo, 1797, ch. Barchielli¹⁴) možná byli Španělé charakterizováni i nějakým tanečním projevem, podrobnosti však nejsou známy. A v baletu Christopa Willibalda Glucka *Don Juan*, který nastudoval v Brně Fortunato Bernardelli v roce 1815, bylo obsaženo *fandango*, hudebně svázané s tím ve *Figarově svatbě*; v tomto případě se zdá být jeho živé taneční provedení nejpravděpodobnější, podrobnější zprávy však opět chybí.¹⁵

Móda jevištně předváděných španělských tanců k nám zřejmě pronikla ve druhé polovině třicátých let. V roce 1836 vystoupila v pražském Konviktu tanečnice Romaniniová¹⁶, inzerovaná jako španělská, která se při tanci doprovázela na charakteristické kastaněty.¹⁷ Výrazněji se španělská taneční móda v českých zemích projevila až během padesátých let. V roce 1851 vystoupila v Olomouci v rámci série představení členů vídeňské Dvorní opery u příležitosti setkání rakouského císaře a ruského cara Fanny Elsslerová. Mimo jiné zatančila také svoji emblematickou španělskou *cachuchu*, se kterou byla pro dobové publikum typicky ztotožňována a v níž byla často zobrazována. Vzhledem k tomu, že na olomoucká představení se dostalo jen specifické publikum spojené s oběma státníky, měla tato událost omezenou působnost na domácí publikum. Strohá reflexe

okolnostem se však zdá být oprávněné považovat ho za jejich autora. Ferdinand Břetislav Mikovec – Jitka Ludvová (ed.) – Helena Pinkerová (ed.). *Ferdinand Břetislav Mikovec – Pražská Thálie kolem 1850*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2010.

¹³ Link, Dorothea. „The Fandango Scene in Mozart's *Le Nozze di Figaro*“. *Journal of the Royal Musical Association*. 2008, sv. 133, č. 1, s. 69–92.

¹⁴ Křestní jméno není známo. Příjmení psáno též Barghielli. Božena Brodská. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 37.

¹⁵ Brodská, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 34, 37, 65.

¹⁶ Křestní jméno není známo.

¹⁷ Brodská, Božena. Charakterní tance na jevišti 19. století. In: Bláhová, Kateřina – Václav Petrbock (eds.). *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*. Sborník příspěvků symposia k problematice 19. století. Plzeň, 22.–24. února 2007. Praha: Academia, KLP 2008, s. 371.

v místním tisku jen konstatuje, že proslulou *cachuchu* tančila, bez dalšího komentáře či charakteristiky; tanečnice však údajně při tanci „zářila diamanty“.¹⁸ *Cachucha* Ellslerové zůstala v povědomí taneční obce i v následujícím období, její popis se objevil v tanečních manuálech¹⁹ a u nás ji připomněla na konci 19. století při svém pohostinském vystoupení v Novém německém divadle Luigia Ceraleová (1891).²⁰

Pro zdomácnění španělských tanců v českém prostředí byla důležitější vystoupení jiné tanečnice, která se v Praze objevila v padesátých letech 19. století. Pepita de Oliva²¹ vystoupila na scéně Stavovského divadla v letech 1853, 1855 a 1857. Pokaždé se jednalo o sérii představení, v nichž předváděla jednotlivé tance / taneční scény (*Madridena, El-Ole, Jaleo, La Gittana*).²² V roce 1857 ztvárnila navíc němou Fenellu v opeře *Němá z Portici* Daniela F. E. Aubera a roli mladé Pikardanky v mnohokrát adaptovaném žánrovém obrázku *Der Kurmärker und die Piccarde* Louise Schneidera, uváděném pod názvem *Der preussische Landwehrmann und die französische Bäuerin*.²³ De Oliva se stala skutečnou propagátorkou španělských tanců u nás, jejich symbolem. Její pozici dobové populární společenské celebrity ukazují oznámení, která v tisku předcházela prvnímu vystoupení v Praze v říjnu 1853. Zračí se v nich počáteční nedůvěra skeptického referenta k nové umělecké události, proměněná nakonec v uznání specifické hodnoty a působivosti Pepitina tance. První krátká anonce ze 21. září byla spíš negativní: „Pepita de Oliva, krásná španělská tanečnice, která neumí tancovat a předce takové triumfy na divadlech slaví, rozčiluje nyní obecenstvo Vídenské a chystá se k nám do Prahy.“²⁴ O dva měsíce později v témže týdeníku referent ohlásil, že „již snad v pondělí začne zde kouzla svá prováděti“, a uvedl, že se plánuje šest představení, jejichž počet může být při velkém zájmu („kdyby entusiasmus takového stupně dosáhnul“) navýšen. Dále poukázal na nadšení, které její

¹⁸ Gremlicová, Dorota. Fanny Ellsler v Olomouci. In: Janeček, Václav (ed.). *Ozvěny tance*. Praha: Akademie múzických umění, 1998, s. 67–71.

¹⁹ Zorn, Friedrich Albert. *Grammatik der Tanzkunst*. Leipzig: J. J. Weber, 1887.

²⁰ Gremlicová, Dorota. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze / Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag (1888–1938)*. Praha: Státní opera Praha; Taneční listy, 2002, s. 70.

²¹ Pepita de Oliva, vlastním jménem Josefa Durán y Ortega (1830 Málaga, Španělsko – 6. 3. 1871 Bordeaux, Francie). bb [Božena Brodská]. „Oliva, Pepita de“. In: Jitka Ludvová a kolektiv. *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav; Academia, 2006, s. 376–377.

²² O hudebním doprovodu těchto tanečních scén se dobové zprávy nezmiňují. V Evropě kolovaly populární, většinou anonymní melodie těchto tanců, spojené s jejich scénickou choreografickou transformací ve stylu *escuela bolera*. V roce 1853 doprovázel vystoupení Pepity de Olivy v Praze orchestr divadla, s nímž se tanečnice zřejmě úplně neshodla, jak dokládá poznámka Ferdinanda Mikovce: „Že triumfy Vídenské již hezké Pepitě také hlavinku trochu potřeštily, dokázala nezpůsobnost, kterou sobě dvakrát po sobě dovolila k orchestru, jenž arcif poněkud za skoky jejími pokulhával.“ *Lumír*. 1853, roč. 3, č. 41 (13. 10. 1853), s. 982.

²³ Brodská, Božena. Charakterní tance na jevišti 19. století. In: Bláhová, Kateřina – Václav Petrbock (eds.). *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*. Sborník příspěvků symposia k problematice 19. století. Plzeň, 22.–24. února 2007. Praha: Academia, KLP 2008, s. 372.

²⁴ *Lumír*. 1853, roč. 3, příloha k Lumíru č. 12 (21. 7. 1853), s. 48.

vystoupení vyvolalo v Pešti.²⁵ O týden později však přinesl zprávu, že příjezd tanečnice byl odložen na další měsíc, takže série vystoupení začala až 10. října. V referátu si jeho autor Ferdinand Mikovec sice zachoval ironický tón vztahující se k „třeštění“ části publika či k výtkám, že její vystoupení poškozuje jméno divadla,²⁶ o jejím tanci však napsal: „Pepita [...] jest tanečnice veleobratná a ohnivá, pohybů dokonale kulatých, jejichž někdy až přílišná rapidnost sama se omlouvá překypující vřelostí, s jakouž divoké tance španělské provozuje.“²⁷ Její pobyt v Praze údajně doprovázely jako všude výstřelky nadšených obdivovatelů, kteří po každém vystoupení tanečnici očekávali před hostincem U Zlatého anděla, kde bydlela.²⁸ Její přítomnost ovlivnila celý chod divadla: „Německé divadlo jest nyní výhradně rejdištěm zpanilé Pepity; činohra slouží jí co podruhně k vyplnění mezer mezi oběma tanci ‚Madrileña‘ a ‚El-Ole‘, zpěvohra pak vyskytuje se jen tenkrát, když Pepita ochuraví nebo sobě některý den na svých věncích hoví.“²⁹ Po jejím odjezdu sledoval referent Lumíru její zastávku v Brně, kde vzbudila velké pozdvižení již na nádraží,³⁰ návrat do Vídně a pobyt v Berlíně.³¹ V prosinci ještě přinesl noticku: „Peštské dámy oplácejí manželům svým za entusiasmus pro Pepitu, obravši sobě v půjčku za oplátku jiný předmět entusiastických výbuchů, totiž tanečníka Karla Mayera, kterémuž noviny již přezdírají ‚Pepitus‘.“³²

Pepita de Oliva svým temperamentním tanečním projevem ustavila u nás i v okolních zemích základní představu o španělském tanečním stylu, jeho atributech. Ve vnímání dobových autorů byl svázán zejména s vizuálním obrazem tanečnice, který např. vystihl jeden z jejích obdivovatelů, Jan Neruda: „Pepita, tanečnice nejčernější srsti, nejbělejších kousadel, nejjiskratějších očí, jež jméno své spojila s tancem El Ole.“³³ Její popularita

²⁵ *Lumír*. 1853, roč. 3, č. 38 (22. 9. 1853), s. 910.

²⁶ „Jeden jest jako v Jiříkově vidění, druhý opatrně pluje mezi oběma víry, mezi Scillou entusiasmů a mezi Charibdou přísného kritikantství, třetí velmi pohnutlivě pláče nad záhubou divadelního umění, a že tím zneužívá se divadla. Proti této poslední námitce můžeme sešoru Pepitu de Oliva směle zastávat před celým světem, že se jejím tancem na žádný způsob neublíží vážnosti onoho divadla, na němž trpaslík Tom-Pouce své pantomimy provozoval a pan Keller své plastické Gruppy ukazoval a kde se již přerозličné dramaturgické freikunšty tropily.“ *Lumír*. 1853, roč. 3, č. 41 (13. 10. 1853), s. 982.

²⁷ *Tamtéž*.

²⁸ „Před hostincem „u zlatého angela“ stojí houfové ztřeštěných Pepitovců, křesťanských a židovských, zevlují a troubí sešore do oken jako Schillerův hrabě Toggenburg, a když se tanečnice z divadla vrací, mají oba silní podomkové vrata co brániti před prudkým návalem entusiastů, kteří v urputnosti své také již od strážě odehnání býti musili.“ *Lumír*. 1853, roč. 3, č. 42 (20. 10. 1853), s. 1 006.

²⁹ *Lumír*. 1853, roč. 3, č. 43 (27. 10. 1853), s. 1 028.

³⁰ *Lumír*. 1853, roč. 3, příloha k Lumíru č. 17 (10. 11. 1853), s. 67.

³¹ *Lumír*. 1853, roč. 3, příloha k Lumíru č. 18 (1. 12. 1853), s. 72; *Lumír*. 1853, roč. 3, příloha k Lumíru č. 19 (29. 12. 1853), s. 76.

³² *Lumír*. 1853, roč. 3, příloha k Lumíru č. 18 (1. 12. 1853), s. 72.

³³ Neruda, Jan. „První dodatek: Dvě slova o baletu“. In: *Studie masopustní. Studie krátké a kratší I. Dílo Jana Nerudy VIII*. Praha: Nakladatelství Kvasnička a Hampel v Praze, 1923b, s. 195.

u nás dosáhla podobné intenzity jako v Německu, Rakousku či Uhrách a také se dočkala zobrazení v podobě figurky z produkce porcelánky v Klášterci nad Ohří. Všechny následující tanečnice, které pražskému publiku předváděly španělské tance, byly poměřovány Pepitou de Olivou. Toto srovnání neunesla Pedra Camaraová (1853), obdivovaná v Paříži Théophilem Gautierem,³⁴ ani Lydia Thompsonová (1855–1857).³⁵ Marcelina Oliveraová (Prozatímní divadlo, 1862) měla v repertoáru řadu tanců, které v Praze předvedla Pepita de Oliva (*El Ole*, *La Madrillena*, *Jaleo de Xeres*), a tančila je i ve stejném kostýmu, avšak ani ona se své předchůdkyni podle kritiky nevyrovnala.³⁶

Pohostinská vystoupení tanečnic, španělských a španělské tance předvádějících, našla odezvu i u místních tvůrců. Zřejmě umělecky nejvíce svébytná byla podle kritiky zdařilá parodie na *madrillenu* Pepity de Olivy jako travesti v napodobenině jejího kostýmu,³⁷ kterou choreograficky vystavěl a zatančil August Horschelt jako komickou scénu svého baletu *Mořští lupiči* (Stavovské divadlo, 1855).³⁸ V jinak chudé baletní produkci Prozatímního divadla se během šedesátých a sedmdesátých let objevila řada samostatných tanců, uváděných buď pod obecným označením *Španělský tanec* či *Pas d'espagnol*, nebo pod specifickými názvy (*La Sequidilla*, *Bollero*, *Saragossana*, *Madrilena*, *El Jela de Xeres*).³⁹

Španělské tance zůstaly součástí baletních produkcí i v následujících desetiletích přelomu 19. a 20. století. Příležitost ukázat vlastní dovednost ve španělském tanečním stylu dával svým sólistkám Augustin Berger jako choreograf baletu Národního divadla především v tematicky ryze španělském baletu na hudbu Gastona Salvayreho *Fandango* (1898). Tento jednoaktový balet nově interpretoval již dříve v baletu zpracovaný námět jakéhosi sporu mezi různými tanečními kulturami,⁴⁰ tentokrát mezi starým strnulým rokokovým tancem a právě španělským tancem, živým a bujarým.⁴¹ V podobném uměleckém kontextu se zřejmě pohyboval další balet se španělským koloritem na scéně Národního divadla, *Perla Iberská* na hudbu vídeňského skladatele Josepha Hellmesbergera (ch. Achille Viscusi,

³⁴ Guest, Ivor. „Théophile Gautier on Spanish Dancing“ [online]. *Dance Chronicle*. 1987, sv. 10, č. 1, s. 1–104 [cit. 18. 9. 2018]. Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/1567610>.

³⁵ Brodská, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 93.

³⁶ *Tamtéž*, s. 100.

³⁷ *Lumír*. 1856, roč. 6, č. 6 (7. 2. 1856), s. 141.

³⁸ Brodská, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 92.

³⁹ Štěpán, Václav – Markéta Trávníčková. *Prozatímní divadlo 1862–1883*. I, II. Praha: Academia; Národní divadlo, 2006.

⁴⁰ Např. v baletu *Dansomanie* z roku 1800 šlo o soupeření mezi aristokratickou a měšťanskou taneční kulturou, jež byly reprezentovány menuetem na jedné straně a contredanse a Deutscher na straně druhé.

⁴¹ Brodská, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 136.

1902). Také u nás, na českých i německých scénách, se hrály opakovaně dva balety, v nichž španělský tanec tančily mechanické loutky: *Coppélia* Lea Delibese a *Královna loutek* Josepha Bayera. Španělský tanec je také součástí divertissement v Čajkovského baletu *Labutí jezero*, s nímž se naše publikum setkalo na počátku 20. století.⁴² Nejdříve jej nastudoval v roce 1907 v ND v Praze Achille Viscusi, zřejmě s různými zásahy do partitury, ale španělský tanec zahrnut byl.⁴³ Zkrácenou verzi baletu pravděpodobně v choreografii Maria Petipy a Lva Ivanova (1895) představila pražskému publiku v Novém německém divadle při pohostinském vystoupení v roce 1909 skupina tanečníků carského baletu z Petrohradu s Annou Pavlovovou a Nikolajem Legatem v hlavních rolích. O rok dříve tatáž skupina uvedla balet se španělským koloritem *Paquita*^{44, 45}

Španělské tance v meziválečném tanečním dění: La Argentina

Španělské tance jako svérázný žánr charakterních tanců se staly stálou součástí prezentační podoby evropského tanečního umění, koncem 19. století však jejich kulturní pozice poněkud zeslábla, jejich podoba se globalizovala a ztrácela jedinečnost. Nová vlna popularity španělských tanců u nás i v evropském měřítku nastala na počátku 20. století a zejména v meziválečném období. Zasloužily se o ni některé výrazné taneční osobnosti jako světově proslulá La Argentina nebo Vicente Escudero, zároveň však zřejmě sehrálo roli i modernistické rozvíjení žánru charakterních tanců a jejich nová koncepce. V této souvislosti se i kolem španělských tanců, podobně jako obecně kolem lidových tanců, rozvinuly úvahy o autenticitě, o vztahu mezi původní participační podobou tanců a jejich uměleckým ztvárněním, o nutnosti a míře proměny estetických vlastností a funkcí při jejich transformaci z „přirozené“ podoby do scénické. Z tohoto úhlu byly v té době španělské tance a tanečníci reflektováni i v českém prostředí. Z autorů se do této debaty zapojil především Emanuel Siblík, částečně také Joe Jenčík a další. Siblík se při tom zjevně opíral o znalost textů pařížské provenience, interpretujících jak éru u nás představovanou Pepitou de Olivou, tak éru La Argentiny. Ve svých vlastních názorech⁴⁶ opakoval a rozvíjel postřehy a formulace Théophile Gautiera⁴⁷ a zejména Andrého Levinsona, především

⁴² V roce 1888 nastudoval Augustin Berger s baletem ND v Praze jen 2. jednání. Božena Brodská. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 123–124.

⁴³ *Tamtéž*, s. 147–148.

⁴⁴ V Praze pod názvem *Pachita*. Balet měl premiéru v Paříži v roce 1846 v choreografii Josepha Maziliera, verze Maria Petipy, ze které zřejmě vycházela v Praze předvedená inscenace, vznikla v roce 1881.

⁴⁵ Gremlicová, Dorota. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze / Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag (1888–1938)*. Praha: Státní opera Praha; Taneční listy, 2002, s. 71–77.

⁴⁶ Siblík, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás. Historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Nakladatelství Václav Petr, 1937.

⁴⁷ Guest, Ivor. „Théophile Gautier on Spanish Dancing“ [online]. *Dance Chronicle*. 1987, sv. 10, č. 1, s. 1–104 [cit. 18. 9. 2018]. Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/1567610>.

jeho úvahy o prolínání arabských a evropských tanečních stylů, smyslné impulzivnosti, měkkosti a uměřené, kontrolované elegance v modernistickém pojetí španělských tanců La Argentiny.⁴⁸

Dobové pojetí pro jeviště přetvořených španělských tanců u nás reprezentovala La Argentina,⁴⁹ která opakovaně vystupovala v Praze na české (Lucerna, 1931) i na německé půdě (Nové německé divadlo, 1931). Její program tvořily jednotlivé tance (*Tanec ohně* z baletu *Čarodějná láska*, *Tanec zelených očí*, *Jota*, *Lagarterana*, *La Corrida*, oceňované číslo *Danza V* na hudbu Enriqua Granadose) a krátké souvislejší choreografické celky jako *Danse Iberienne* (h. Joaquín Nin), přičemž tance bývaly proloženy hudebními čísly. V repertoáru měla také celé balety jako *Čarodějná láska* Manuela de Fally. Vystupovala sólově i se skupinou španělských tanečníků s názvem Ballets Espagnols. Emanuel Siblík, který ji znal osobně, zdůrazňoval, že v jejím pojetí se španělský lidový taneční projev prolínal s vlivem školení v klasickém tanci: „Vždy její duch očišťoval gesta od jejich pozemské příchuti, přetrhával pouta krevní smyslnosti, aby všem pohybům vtiskl aristokratickou noblesu, vždy povznášející, ježto se dovedla osvoboditi z pout zemní materielnosti.“⁵⁰ Pojetí tanečního projevu postavené na umělecké volnosti v zacházení s folklorní inspirací mělo analogickou povahu jako u skladatelů, na jejichž hudbu často tančila (Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Enrique Granados).⁵¹ Siblík, podobně jako další domácí autoři, považoval La Argentinu za jednu ze stěžejních osobností dobové taneční scény: „Úhrnem vzato, tance Antonie Argentiny jsou básnickým přepisem tisícileté choreografie, jsou poesíí tanečního genia rasy a představují vůbec jeden z vrcholných tanečních projevů naší doby.“⁵² Za typické kvality jejího tance označoval Siblík zjitřenou citovost, inteligenci, duchaplnou ženskost namísto lascivní smyslnosti, technickou jistotu, vzácnou hudebnost a ovládání hry na kastaněty, přiléhavost výrazu obličeje. Domníval se, že svým uměním a kultivovaností povznášela lidový tanec na umělecký, zbavovala ho přílišné hrubosti, smyslovosti. Podobně Walter Seidel, referent deníku Prager Tagblatt, zmiňoval aristokratičnost jejího projevu, rytmickou preciznost, virtuozytu ve hře na kastaněty a eleganci jejího zjevu.⁵³ Ve stejném duchu vyznívá referát Maxe Broda v týchž novinách;

⁴⁸ Levinson, André. *La Argentina. A Study in Spanish Dancing*. Paris: Chroniques du Jour, 1928; Levinson, André. *Les Visages de la danse*. Paris: Bernard Grasset, 1933.

⁴⁹ La Argentina, vlastním jménem Antonia Mercé (4. 9. 1890 Buenos Aires, Argentina – 18. 7. 1936 Bayonne, Francie). Horst Koegler. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1987, s. 20.

⁵⁰ Siblík, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás. Historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Nakladatelství Václav Petr, 1937, s. 279.

⁵¹ *Tamtéž*, s. 276.

⁵² *Tamtéž*, s. 275.

⁵³ Gremlicová, Dorota. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze / Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag (1888–1938)*. Praha: Státní opera Praha; Taneční listy, 2002., s. 140.

i pro něj vedle inteligence výrazu a projevu tanečnice byla nejvyšší kvalitou její jedinečná, neobvyklá hra na kastaněty.⁵⁴

Podobné kvality sledovali místní referenti ve spojitosti se španělskými tanci i u dalších tanečnic. V komentáři k vystoupení Rity Sacchettové v Novém německém divadle (1919) zdůraznil kritik novin *Prager Tagblatt* v souvislosti s jejími španělskými čísly tvarovou přesnost tanečního projevu, jižní temperament a nádherný rytmus a uzavřel hodnocení slovy: „Sacchetto je první ze stovek tanečnic, také Španělek, které jsem viděl, která virtuózně ovládá hru na kastaněty.“⁵⁵

Při pohostinských vystoupeních dvou proslulých tanečních souborů té doby mohlo pražské publikum vidět i dvě slavné španělské choreografie modernismu. Časově první a v uplatnění španělského tance podstatnější byla choreografie Leonida Massina na hudbu Manuela de Falla *Třírohý klobouk*, uvedená při hostování souboru Les Ballets Russes Sergeje Ďagileva v Novém německém divadle v roce 1927. V tomto díle s výpravou Pabla Picassa Massin uplatil svoji znalost španělských tanců a sám pro sebe vytvořil choreografickou variaci mužského tance *faruca*, jedno ze svých nejslavnějších interpretačních čísel, které předvedl i v Praze. Druhým slavným dílem bylo choreografické ztvárnění *Pavany za mrtvou infantku* Maurice Ravela, které pro svůj soubor vytvořil Kurt Jooss, představené v Praze v roce 1937.⁵⁶ Bohužel ani jedno z těchto děl se u nás nedočkal podrobnější kritické reflexe. Zato umělecky mnohem méně osobité vystoupení skupiny Coblá Barcelona ve Varieté v roce 1937 posloužilo Joe Jenčíkovi k formulování kritického vztahu k dobovému trendu v jevištním ztvárnění španělské lidové hudby a tance. Přiznával tanečním výkonům virtuozitu, ale postrádal sílu autentického lidového tanečního projevu, naopak se mu zdálo, že v některých tancích vlastně chyběly skutečně španělské kroky a někdy sklouzávaly až do music-hallového, barového koloritu. Místo lidového tance předváděl podle Jenčíka sólový tanečník Joan Magrinya tanec vysloveně divadelní až artistní, jen předstírající španělskou identitu – pro ni chyběly jak konkrétní pohyby, tak jejich kvalita.⁵⁷

Z domácích balerín zřejmě nejdůkladněji ovládla dobový styl interpretace španělských tanců původem ruská tanečnice Jelizaveta Nikolská, která se stala začkou tanečníka Bonifacia, s nímž i vystupovala. Emanuel Siblík hodnotil její výkon s obdivem jak k technickému zvládnutí specifických pohybových prvků, tak k jejímu smyslu pro styl a k její muzikálnosti. Jako většina našich referentů, počínaje stručnou reflexí tanečnice Romaniniové z roku

⁵⁴ M.B. „Die Argentina“. *Prager Tagblatt*. 1931, roč. 56, č. 94, 21. 4. 1931, s. 6.

⁵⁵ Gremlicová, Dorota. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze / Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag (1888–1938)*. Praha: Státní opera Praha; Taneční listy, 2002., s. 140. Tamtéž, s. 137–138.

⁵⁶ Mimořádně úspěšné hostování Ballet Jooss se v roce 1937 konalo ve Vinohradském divadle. Dorota Gremlicová. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze / Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag (1888–1938)*. Praha: Státní opera Praha; Taneční listy, 2002, s. 169–171.

⁵⁷ jj. „Coblá Barcelona“. *Živý tanec*. Roč. 1, prosinec 1937, s. 12–13.

1836, považoval za důležité, za signifikantní pro svéráz španělských tanců ovládnání kastanět. Zdůrazňoval rovněž pozornost Nikolské ke specifickým jednotlivých tanců, k jejich etnickým znakům, regionálnímu zakotvení.⁵⁸

Inspirace španělskými tanci se objevila i u dalších našich modernistických tvůrců: Joe Jenčík ji uplatnil např. v *habanéře* ve hře Voskovce a Wericha *Don Juan & comp.*, Jarmila Kröschlová ve svém *Kolumbovi*, objevila se v tvorbě Milči Mayerové či německého tanečníka z Liberce, Haralda Kreutzberga, Ivo Váňa Psota nastudoval v Brně vlastní verzi *Třírohého klobouku*. Saša Machov se pod dojmem *Zeleného stolu* Kurta Joosse pokusil choreograficky interpretovat slavné dílo rozvíjející hudební formy španělského tance, *Bolero* Maurice Ravela (1937). Machovova verze se tematicky vázala k občanské válce ve Španělsku, vizuálně se údajně inspiroval obrazy Franciska Goyi, ale z dobových reflexí se zdá, že s materiálem španělských tanců choreograficky příliš nepracoval, tanec postrádal vášnivost a citové zlomy hudební předlohy.⁵⁹ Kritické ohlasy vycházely při hodnocení pohybového charakteru Machovovy choreografie z dobové modelové představy přiměřeného, „skutečného“ španělského tančení. Niké Honsová přímo napsala: „S Ravelem ani bolerem neměla tato španělsko-joossovská travestie nic společného.“⁶⁰ Věře Petříkové chyběly v Machovově pojetí kromě vášně také bezprostřednost a prudkost coby další typické kvality.⁶¹ Mnohem lépe byla přijata jeho raná choreografie baletu *Čarodějná láska* se skupinou Jarmily Kröschlové (1928), v níž údajně vycházel sice striktně, ale choreograficky originálně ze španělských tanců.⁶²

Hodnoty španělského tance českýma očima

Stanoviska, která v českých zemích zdejší příjemci španělského tance vyjadřovali ve svých referátech či uměleckých ohlasech, odrážejí jak osobní hodnotové postoje autorů, tak kulturní stereotypy svázané s fenoménem španělských tanců. V padesátých letech 19. století měl např. pro Jana Nerudu hodnotu nejen ve spojení s působivostí zjevu tanečnice (citováno výše), ale především ve své živosti, intenzitě, temperamentu až ohnivosti a také díky svým jedinečným pohybovým vlastnostem: „Známo, že žádný národ na světě nemá tak čarokrásných pohybů při svých tancích jako španělský; tančí-li je umělec, spatří divák pravzor smělosti, něžnosti, vznešenosti i milostnosti.“⁶³ Osobnost

⁵⁸ Siblík, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás. Historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Nakladatelství Václav Petr, 1937, s. 213–214. Podle ústní informace Natálie Nečasové však pařížská kritika nehodnotila Nikolské interpretaci španělských tanců tak kladně jako Siblík.

⁵⁹ Vašut, Vladimír. *Saša Machov*. Praha: Panorama, 1986, 77–81.

⁶⁰ nh. „Baletní večer“. *Národní listy*, 1937, roč. 77, č. 130, 12. 5. 1937, s. 5.

⁶¹ V.P. „Saša Machov“. *Lidové noviny*. 1937, roč. 45, č. 235, s. 7, 11. 5. 1937.

⁶² Vašut, Vladimír. *Saša Machov*. Praha: Panorama, 1986, 24–25.

⁶³ Neruda, Jan. „O tanci. Rozjímání dle velmi učených lidí“. In: *Studie masopustní. Studie krátké a kratší I. Dílo Jana Nerudy VIII*. Praha: Nakladatelství Kvasnička a Hampel v Praze, 1923a, s. 180–181.

konkrétně Pepity de Olivy a její komunikaci s publikem zmiňují i další dobové zdroje, které postihují také zvláštní pohybové prostředky, jaké používala – křečovitě pohyby paží, napětí dlouhých nečekaných pomlk, chvění těla.⁶⁴ U Jana Nerudy takové vnímání hodnot španělského tance korespondovalo s jeho osobními preferencemi v tanci. Vitální tanec Pepity de Olivy vyhovoval jeho chápání tance jako pravého projevu radosti ze života, intenzivního prožitku pohybu vlastního těla a komunikace s ostatními tančícími těly; takové názory formuloval i ve svých textech zabývajících se tancem z obecnějšího hlediska.⁶⁵

Přestože taneční styl, v jehož intencích se interpretace španělských tanců v provedení Pepity de Oliva pohybovala, měl, jak bylo řečeno, vysloveně jevištní, prezentační účel, místní reflexe jej vnímala především jako přirozený, někdy „autentický“⁶⁶ španělský, odlišný od prezentační konvence baletu. Pro Ferdinanda Mikovce z toho vyvstávala otázka uměleckosti takového tanečního projevu: „Jmeno skutečné umělkyně nemůže Pepita sobě osobovati, jestiž toliko znamenitá naturalistka, pro kterou příroda a charakter španělského tance vůbec více učinily, nežli umění.“⁶⁷ Něco podobného můžeme vycítit i v textech Théophilea Gautiera, který sledoval, jak se projev španělských tanečnic vystupujících v Paříži postupně proměňoval vlivem (baletního) tréninku, větší dramatizace v duchu baletní konvence apod.⁶⁸

Ambivalentní hodnocení vlastností španělského tanečního projevu tak oscilovalo mezi nadřazením umělosti/uměleckosti nad přirozenost/přirodnost, vyplývajícím z obecného chápání vztahu lidské civilizace a přírody, a akcentováním vitální působivosti tohoto tančení coby projevu radosti ze života. Tuto kvalitu viděl ve španělském tanci Théophile Gautier jako vysvětlení, proč při vši své bujnosti, otevřené smyslnosti a vyzývavosti nepůsobí necudně.⁶⁹ Za „kulturní ocenění“ této vlastnosti tance obecně orodoval Jan Neruda: „Když pravíte, že je dobré vycvičit se v sklouzání na bruslích, v jízdě na koni, v šermu a plavání, proč má býti právě tanec ‚hloupost‘? Když se učíte v tělocvičně silnému pohybu, proč ne v tančárně krásnému? Nezískalo by lidstvo, kdyby bylo o jednu schopnost vyvinutou, o ušlechtilý pohyb, o umělecký výraz své radosti bohatší?“⁷⁰

⁶⁴ Brodská, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění, 2006.

⁶⁵ Neruda, Jan. „O tanci. Rozjímání dle velmi učených lidí“. In: *Studie masopustní. Studie krátké a kratší I. Dílo Jana Nerudy VIII*. Praha: Nakladatelství Kvasnička a Hampl v Praze, 1923a, s. 180–181.

⁶⁶ Pojem autentický/autenticita ve spojitosti s lidovým uměním a tancem speciálně nabýval proměnlivých významů v různých historických kontextech a je spojen s komplikovaným teoretickým diskurzem, na jehož rozbor zde není místo. Vztahuje se k otázce, co je vnímáno jako „pravá“, původní, přirozená, neporušená podoba a existence lidového umění. K této problematice např. László Felföldi – Theresa J. Buckland (eds.). *Authenticity. Whose Tradition?* Budapest: European Folklore Institute, 2002.

⁶⁷ *Lumír*. 1853, roč. 3, č. 41 (13. 10. 1853), s. 982.

⁶⁸ Guest, Ivor. „Théophile Gautier on Spanish Dancing“ [online]. *Dance Chronicle*. 1987, sv. 10, č. 1, s. 1–104 [cit. 18. 9. 2018]. Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/1567610>.

⁶⁹ *Tamtéž*.

⁷⁰ Neruda, Jan. „O tanci. Rozjímání dle velmi učených lidí“. In: *Studie masopustní. Studie krátké a kratší I. Dílo Jana Nerudy VIII*. Praha: Nakladatelství Kvasnička a Hampl v Praze, 1923a, s. 170.

Dalším faktorem, který posiloval ambivalentní působení a vykládání španělského tance, byla jeho etnická/národní symboličnost, „národní rázovitost“, kterou jako zvláštní kvalitu zmiňoval např. Ferdinand Mikovec ve spojitosti s tancem *Ja/leo*, předvedeným Pepitou de Olivou.⁷¹ V soudech o etnických rysech španělského tance, např. u Ferdinanda Mikovce, se objevuje více či méně pohoršené zdůraznění jeho cizích, extrémních (rychlost, divokost), degradujících (naturalismus) rysů, které jednotliví autoři odsuzují, či omlouvají a vysvětlují. V tom se projevuje vnímání etnicity tance Španělů v rovině spíše negativní distinkce my/oni jako vpádu cizího, nesourodého, nepochopitelného do vlastní, známé (taneční) kultury. V jiné rovině a v jiných případech se tatáž cizost zdála být pozitivní inspirací, nositelkou kvalit, kterých se tanci ve vlastní kultuře nedostávalo. Extrémní rychlost a divokost se mohly stát symbolem vitality a radosti ze života jako pro Jana Neruda či tanečního mistra Karla Linka: „Zvuky castagnetů, smyslné pohyby nohou, rukou, ano, celého těla, působí závrtně. Vše jest život, vše jest děj.“⁷² Neznámé a cizí taneční pohyby, naplněné nezvyklým výrazem, se tak i pochybujiícímu Ferdinandu Mikovcovi mohly jevit jako zdroj obrodných sil pro vlastní balet, „parukatý pozůstatek z dob francouzských Ludvíků XIV. a XV.“: „Taneční škola španělská, vyvinující se na půdě národní a tradicích klassických, má dle našeho soukromého uznání budoucnost, a předchůdkyně její, Pepita de Oliva a Pedra Camaraová, prokrestily jí cestu do střední Evropy.“⁷³ Při takovém vnímání symbolických vlastností španělského tance se konfrontační postoj mění spíše ve vztah my/vy, v němž je otevřený prostor pro komunikaci, ovlivňování, které se děly v adaptacích, přejímání a transformování španělského tance místními tanečníky v průběhu následujících desetiletí.⁷⁴

V meziválečném období se do hodnotových soudů v souvislosti s etnicitou více promítaly úvahy o vztahu lidového tance, tak jak byl tento pojem nově koncipován v souvislosti s rozvojem etnografie a folkloristiky jako autentická podoba určité etnické taneční kultury, a choreografické tvorby na jeho základě. Otázky svázané v tomto směru s jevištní transformací principiálně participačních lidových tanců se u nás řešily zejména v kontextu avantgardního divadla a tance v intencích strukturalistických teoretických úvah členů Pražského lingvistického kroužku (lidové divadlo v intepretaci Petra Bogatyrjeva), např. v Divadle D Emila Františka Buriana v inscenacích, jako byla *Vojna*, nebo v choreografii *Lašských tanců* Burianova spolupracovníka Saši Machova. Mezi reflexemi španělského tance nastolil otázku (lidové) autenticity Joe Jenčík v již komentovaném referátu o skupině Coblá Barcelona. Při srovnání jeho úvah s citovanými postřehy Emanuela Siblíka či Maxe

⁷¹ Lumír. 1853, roč. 3, č. 43 (27. 10. 1853), s. 1 028.

⁷² Link, Karl. *Tanec se stanoviska theoretického a aesthetického*. Praha: nákladem knihkupectví J. Nowotný, 1872. Poznámka se vztahuje konkrétně k tanci fandango.

⁷³ Lumír. 1853, roč. 3, č. 41 (13. 10. 1853), s. 982.

⁷⁴ Eriksen, Thomas Hylland. *Etnicita a nacionalismus. Antropologické perspektivy*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2012.

Broda, zdůrazňujícími „zušlechtění“ lidových tanců v projevu La Argentiny, se vyjevuje stále přítomná ambivalentnost chápání toho, co se má vlastně jako španělský tanec předvádět: jeho autentická syrová lidová podoba, nebo elegantní, umělecké modernistické přebásnění? Joe Jencík vylučoval jako nepřijatelnou jen komercializovanou líbivou „kabaretní“ podobu.

Většina shromážděných komentářů k vystoupení La Argentiny a španělskému tanci v českém meziválečném prostředí obecněji se opírala o perspektivu umělecké avantgardy. I když se uvažovalo o hodnotách autenticity, umělecká transformace lidového tance byla jeho potenciálně hodnotnější variantou, pokud se při transformaci prosadily autonomní umělecké cíle. Vazba mezi autentickým tancem a jeho uměleckou stylizací se měla podle představ modernistických komentátorů opírat o detailní znalost, ovládnutí původního tanečního materiálu, jeho pohybových komponentů, gramatiky, stylu a umělecké vystižení „ducha“ tohoto autentického tanečního projevu. Takový postup tvorby popsal např. Emanuel Siblík na případu La Argentiny, jejíž přístup k inspiraci lidovým tancem označil za „umělecké tvoření, nespokojující se vnějším okopírováním taneční formy lidové, nýbrž vytvářející dál z jeho ducha“.⁷⁵ Záměrnost tohoto tvůrčího postupu dokládal citací údajně jejích vlastních slov: „Hledala jsem v polozapomenutém starém Španělsku to, co se nazývá ‚ryzím španělským temperamentem‘. [...] Tam také chodím osvěžiti každý rok své umění. [...] Když sama zkouším své tance, vytvářím si v představě kolem sebe dekor příslušné krajiny španělské s celou její atmosférou, se sluncem, s lidmi atd.“⁷⁶

Atributy, které nejen ve spojitosti s jedinečnou interpretací La Argentiny komentátoři španělskému tanci připisovali, opakují mnohé hodnotové, symbolické stereotypy ve vnímání „španělskosti“ tanečního projevu sdílené napříč časem i evropskou geografii: smyslnost, dynamičnost, vášnivost, strhující rytmičnost, erotičnost, hrdost, ohnivost, citovost, dráždivost, půvab (tanečnice) apod. Stejně jako pro jejich předchůdce v 19. století i pro avantgardisty byla umělá, zumělečtělá podoba lidového španělského tance, více či méně zbavená těchto rysů, vyšší hodnotou než on sám. Emanuel Siblík používal při charakteristice proměny lidového tance v umělecký příznačně formulace typu: „povýšili lidovou tradici klasickým školením do oblasti pravého umění“; „[Argentina] mocí své umělecké osobnosti očistila lidový tanec španělský od smyslného rmutu krčem, aby dala zaskvíti jeho čisté formě na nejslavnějších scénách světa“; „netančí už krví, nýbrž celou svou duší, svou zjitřenou citovostí, svou pronikavou inteligencí“.⁷⁷ Emanuel Siblík, Max Brod i Walter Seidl se shodovali v tom, že tanec La Argentiny nabývá jedinečnosti tím, že

⁷⁵ Siblík, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás. Historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Nakladatelství Václav Petr, 1937, s. 274.

⁷⁶ Siblík, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás. Historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Nakladatelství Václav Petr, 1937, s. 280–281.

⁷⁷ *Tamtéž*, s. 273–276.

se zbavil vši „materielnosti“, vši syrovosti. Rozdíl mezi autentickým a uměleckým ztvárněním španělského tance mohla charakterizovat také distinkce dionýského a apollinského ducha.⁷⁸ Siblík srovnával tanec členek doprovodné skupiny La Argentiny a jí samé: „Tělesný rytmus těchto tanečnic měl něco živelného, že vybičoval nervy až do paroxysmu: celý sál přímo třesl nadšením. Toť tanec dionýsský. A nad touto orgií rytmů a křečovitých gest vysoko vynikl apollinský tanec Argentiny samé, tak ušlechtilý jako chorovod Mantegnových Mus, rozněcující jakoby bílým žánrem.“⁷⁹

Ferdinand Mikovec, Jan Neruda či Théophile Gautier se domnívali, že větší symbolickou uměleckou hodnotu může španělský tanec získat tím, že jeho interpretace bude opřena o větší tanečně technickou erudici v duchu klasického tance, o přijetí virtuozity dobového baletu, případně společně s narativními atributy naroubovanými na v zásadě abstraktně koncipovanou výrazovost španělských tanců. Referenti vycházející z modernistického uměleckého kontextu oceňovali jiné postupy transformace: rafinovaně předváděnou jednoduchost a lakoničnost, vlastní podle nich lidovému umění, výrazovost tančícího těla, jedinečnost individuální choreografické koncepce. Oba historické pohledy se však v řadě bodů shodují. Komentovali jsme sdílení kulturních stereotypů charakterizujících odlišnost, distinktivnost španělského tance. Ty odkazují jak k mechanismům utváření etnických/národních identit obecně, tak evropských tanečních identit speciálně, mezi nimiž patří španělskému tančení specifické místo.⁸⁰ Sdílené očekávání, že se autentický taneční projev musí transformovat, aby se stal uměním, bylo doprovázeno stejně sdíleným očekáváním, že některé z těchto stereotypů, ztělesněné určitými pohybovými rysy a atributy, budou patrné i poté: temperamentnost, dynamičnost, intenzivní spojitost mezi tancem a hudbou zejména v rovině rytmických struktur (hra na kastaněty), pohybové motivy vnímané jako emblematické (kroucení zápěstím a sekvence pohybů paží, podupy, držení trupu a jeho pohyby apod.).

Španělský tanec jako hřiště společenských procesů

Reakce na setkání se španělskými tanci v českých zemích, interpretace jeho symbolických významů a hodnot, které formulovali místní literáti a tanečníci, mohou posloužit jako speciální případ takových kulturních, etnických kontaktů a konfrontací v tanci. Vedle jedinečných aspektů těchto reakcí, spojených s českým kulturním kontextem a individualitami konkrétních osobností, je možné v nich hledat také projevy, manifestace obecnějších

⁷⁸ Nietzsche, Friedrich. *Zrození tragédie čili hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad, 2014.

⁷⁹ Siblík, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás. Historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Nakladatelství Václav Petr, 1937, s. 279.

⁸⁰ Eriksen, Thomas Hylland. *Etnicita a nacionalismus. Antropologické perspektivy*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2012; Murga Castro, Idoia. „Embodying Spanishness: La Argentina and her Ballets Espagnols“. *Conversations Across the Field of Dance Studies. Dance Under the Shadow of the Nation*. Dance Studies Association, 2019, sv. XXXIX, s. 12–17.

procesů vyplývajících z globálních proměn evropské kultury a společnosti v moderní době.

Jedním z nich je spojitost s nacionalismem a formováním moderních národních států. Etnicita v tomto procesu hrála roli symbolického kapitálu dané skupiny aspirující na to, stát se státním národem. Při utváření identity v rámci národního státu byla významná nejen politická legitimita, ale také emocionální síla vyvolávající pocity loajality a sounáležitosti. Ta se opírala o symboly formované kolem etnických hodnot a zprostředkované mimo jiné také uměleckými fenomény. Kulturní a umělecké jevy, které nabývají symbolických, emblematických významů pro národní kulturu, podléhají procesu reifikace, jsou vytrženy ze svého původního kontextu, redefinovány a transformovány, převzaty nebo přímo nově zkonstruovány tak, aby mohly sloužit národním cílům.⁸¹ Tanec v tomto národním působení uměleckých symbolů hrál specifickou roli, vyplývající z jeho tělesné, neverbální, a tedy bezprostředně výmluvné emocionální povahy, která ho za jiných okolností kulturně znevýhodňovala. Příklad španělského tance a jeho prezentačních proměn, odehrávajících se v zájmu posílení jeho potenciálu reprezentovat národní španělské kulturní hodnoty, dokládá doprovodné procesy selekce, redefinice, transformace i konstrukce. V českých zemích setkání se španělskými tanci vyvolávalo úvahy o národní symboličnosti tance obecně i pro české národní hnutí speciálně. V 19. století se týkaly spíš hledání markerů odkazujících k etnické/národní taneční identitě, v souvislosti s tancem La Argentiny a dalších meziválečných reprezentantů španělské národní kultury se vynořovaly na povrch již vyložené „státní“ koncepce tanečních symbolizací národa a etablovaný nacionalismus. La Argentina byla prostřednictvím svého tance vnímána jako státní národní symbol, ve Španělsku obdržela v roce 1931, necelého půl roku po vyhlášení druhé španělské republiky, Řád Isabely Katolické.⁸² Sama se bránila tomu, aby byla spojována se státní národní politikou, jak dokládá Emanuel Siblík její reakcí na narážky španělského vyslance na politické poměry v jejích vlasti: „Nemám kdy se obírat politikou a nebaví mne, jsem umělkyně a umělci vůbec mají být povzneseni nad politické arény, poněvadž tvoří pro celé lidstvo.“⁸³ Siblík však tvorbu La Argentiny prizmatem státní národní symboličnosti interpretoval, např. v souvislosti s její choreografií baletu Manuela de Fally *Čarodějná láska*: „Tímto způsobem velká tanečnice obdařila svou vlast baletem, hluboce zakořeněným v rodné půdě, přinášejícím však šlechtěné ovoce nové příchuti.“⁸⁴ Její příklad navíc nabízel jako vzor pro nejen českou cestu utváření národního uměleckého tance: „A příklad Argentiny

⁸¹ Eriksen, Thomas Hylland. *Etnicita a nacionalismus. Antropologické perspektivy*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2012, s. 164–172.

⁸² Murga Castro, Idoia. „Embodying Spanishness: La Argentina and her Ballets Espagnols“. *Conversations Across the Field of Dance Studies. Dance Under the Shadow of the Nation*. Dance Studies Association, 2019, sv. XXXIX, s. 12–17.

⁸³ Siblík, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás. Historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Nakladatelství Václav Petr, 1937, s. 280.

⁸⁴ *Tamtéž*, s. 278.

[...] bude nezbytně následován i v jiných zemích, vykazujících nemenší bohatství lidové choreografie, speciálně pak u nás, kde už byl učiněn náběh Českým baletem Nikolské.“⁸⁵

Módnost španělských tanečnic, divácký „enthusiasmus“, jak jejich davové zbožňování označoval Ferdinand Mikovec, odkazovaly k jiné sféře kulturních změn v Evropě, souvisejících s utvářením masové kultury a kulturního průmyslu, s procesy komodifikace a komercializace umění. Reklamní a reportážní noticky v Mikovcově Lumíru z doby hostování Pepity de Olivy a jejích následovnic ukazují, jak tento proces konkrétně probíhal. Oznámení o nadcházející návštěvě tanečnice, zprávy z jiných, předchozích a následujících zastávek, o jejím tamním nadšeném přijetí, reportáže o nemístném „třeštění“ davů při příjezdu tanečnice, kolem jejího hotelu, oznámení o její nemoci, o milostných psaníčkách, která zanechala na místě, aby byla publikována v tisku atd., byly nástroji, kterými se prostřednictvím tisku coby masového média formovala konzumní pop-kultura uměleckých hvězd a společenských celebrit, zároveň obdivuhodných i pobuřujících. Tyto vnější znaky komodifikace měly paralelu v proměnách španělského tance samého, v jeho komentovaném přizpůsobování vkusu konzumentů, zbavování etnických specifik a spontánních performačních znaků. Mohli bychom v této souvislosti mluvit o prvotní globalizaci⁸⁶ a sledovat mnohdy protichůdné tendence a proměny, včetně nové lokalizace, snahy a touhy vrátit globalizovaný fenomén jeho původnímu prostředí, udělat z něj znovu španělský folklor, jako je tomu v Jenčíkově úvaze o vystoupení souboru Cobla Barcelona.⁸⁷ Jako projev globalizačního tlaku bychom mohli částečně vysvětlit postupné vytrácení lokální specifčnosti jednotlivých tanečních forem, proměny prezentačních strategií od sólistů a párů ke skupinám, posilování dějovosti a dalších znaků baletu, jak je zaznamenal např. Théophile Gautier. Jemu se však i přesto zdálo, že španělské tanečnice netančí pro peníze, ale pro své potěšení a uspokojení. Když však v roce 1865 naposledy sledoval tanec Pedry Camaraové, měl pocit, že už není svědkem tance pocházejícího ze starého Španělska, v němž pohled tanečnice naplňoval divadlo ohněm a světlem.⁸⁸ Jenčík při sledování produkce skupiny Cobla Barcelona vnímal, že byl lidový španělský tanec vyměněn za virtuózní taneční exhibici, sklouzávající v některých chvílích k pojetí v duchu komerčních zábavních kabaretních výstupů, daleko od hájemství uměleckého přetvoření ducha španělských tanců Siblíka a La Argentiny.⁸⁹ Komercializace španělského (a veškerého) tance však v té chvíli dávno probíhala, již Ferdinand Mikovec v jedné z noticек informoval obec svých čtenářů, kolik divadlo zaplatilo Pepitě de Olivě za každý

⁸⁵ *Tamtéž*, s. 275.

⁸⁶ Bauman, Zygmunt. *Globalizace. Důsledky pro člověka*. Praha: Mladá fronta, 1999.

⁸⁷ jj. „Cobla Barcelona“. *Živý tanec*. Roč. 1, prosinec 1937, s. 12–13.

⁸⁸ Guest, Ivor. „Théophile Gautier on Spanish Dancing“ [online]. *Dance Chronicle*. 1987, sv. 10, č. 1, s. 1–104 [cit. 18. 9. 2018]. Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/1567610>.

⁸⁹ jj. „Cobla Barcelona“. *Živý tanec*. Roč. 1, prosinec 1937, s. 12–13.

večer, aby podal zprávu dotvářející kompletní obraz její umělecké symbolické hodnoty.⁹⁰ La Argentina dala (opět v rozhovoru s Emanuelem Siblíkem) komodifikační proces, který viděla jako „falšování pravého španělského tance“, do souvislosti s podbízáním průměrnému vkusu. Zároveň pojmenovala specifického činitele provokujícího nivelizaci tanečního bohatství: byl jím podle ní mezinárodní turista a jeho slídívý pohled, ubíjející svou přítomností lidové umění.⁹¹

Závěrem: celé tělo v tanci

Ve spleti hodnotových soudů, jež byly vyneseny ve spojitosti s působením španělského tance u nás, můžeme soustředit pozornost na ty, které se týkají tance samého a jeho symbolických významů zakódovaných v pohybech tančícího těla a které je vnímají jako jedinečné kulturní hodnoty.⁹² Tančící španělské tělo bylo v těchto pohledech v ideálním případě situováno vyváženě mezi póly přirozenosti a umělosti. Bylo to většinou ženské tělo, půvabné, „dábelsky strhující“ a plné energie a síly, skrývajícím pod hedvábnou pokožkou svaly z oceli, jak napsal Gautier,⁹³ překračující obvyklé parametry slabého, unylého, ovladatelného ženství. Bylo expresivní: hlavním poselstvím byla ona radost ze života, životní síla, o níž mluvili Jan Neruda, Karl Link či Max Brod. Španělské tančící tělo bylo ovládané, podřízené kontrole tanečníka, ale zároveň bylo svobodné, poskytovalo vybočení a osvobození z hranic každodennosti, svobodně pohybem vyjadřovalo sebe sama, zážitky těla. Pokoušelo hranice konvencí slušnosti a přiměřenosti způsobem, kterým by si to většina z „enthusiastů“ ve vlastním projevu nedovolila. Obdivný pohled na španělskou tanečnici tak v sobě skrýval něco jako iluzi spoluúčasti na karnevalovém narušení pořádků.⁹⁴

V popisech zvláštních charakteristických rysů toho, jaký pohyb a jakým způsobem provedený je podstatou španělského tance, mluvili autoři komentářů o půvabu a smyslnosti postojů, pohybů nohou a rukou,⁹⁵ o pružnosti těla.⁹⁶ Pro Nerudu byly pohyby španělských tanečníků čarokrásné⁹⁷ a podle Ferdinanda Mikovce zasluhovaly u Pepity

⁹⁰ Lumír. 1855, roč. 5, příloha k Lumíru č. 31 (17. 4. 1855), s. 121.

⁹¹ Siblík, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás. Historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Nakladatelství Václav Petr, 1937, s. 281.

⁹² Thomas, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Palgrave MacMillan, 2003, s. 146–176.

⁹³ Guest, Ivor. „Théophile Gautier on Spanish Dancing“ [online]. *Dance Chronicle*. 1987, sv. 10, č. 1, s. 1–104 [cit. 18. 9. 2018]. Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/1567610>.

⁹⁴ Thomas, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Palgrave MacMillan, 2003.

⁹⁵ Link, Karl. *Tanec se stanoviska theoretického a aesthetického*. Praha: nákladem knihkupectví J. Nowotný, 1872, s. 92–93.

⁹⁶ Siblík, Emanuel. *Tanec. Projev života a umění*. Praha: F. Topič, 1917, s. 58–59.

⁹⁷ Neruda, Jan. „První dodatek: Dvě slova o baletu“. In: *Studie masopustní. Studie krátké a kratší I. Dílo Jana Nerudy VIII*. Praha: Nakladatelství Kvasnička a Hampl v Praze, 1823a, s. 180–181.

de Olivy pochvalného uznání především „pohyby rukou a vrchní části těla, naskrze skoro plasticky krásné“.⁹⁸

André Levinson své úvahy o prolnutí východního a západního kulturního kódu v tanci La Argentiny opíral i o charakteristiku toho, co chápal jako ústřední princip španělského tance: sdílí koncentrickou povahu orientálního tance, pohyb je soustředěný jakoby k tělu tanečníka/tanečnice v křivkách a vlnících se liniích, proměnlivých a nestálých, rozrušujících vertikální vzpřímeného trupu.⁹⁹ Tyto rysy postihující distinktivnost těla tančícího španělským způsobem souvisí s dalším znakem, který zdůraznilo několika našich autorů: Karl Link psal o pohybech „ano, celého těla“,¹⁰⁰ Emanuel Siblík položil rovnítko mezi španělský tanec a tančící tělo.¹⁰¹ Totální prostoupení těla tanečním pohybem, tak odlišné svou organickou provázaností od „mechanických“, izolovaně působících pohybů končetin dobových baletek, nejvýstižněji zachytil Théophile Gautier, autorita, z níž očividně mnohdy vycházeli modernističtí vykladači jedinečné povahy španělského tance jako André Levinson nebo Emanuel Siblík.¹⁰² V tomto znaku španělského tance můžeme vidět esenci symbolického vnímání jeho specificky tanečních kulturních hodnot, jak se jich dotkli domácí recipienti ve shodě s „evropským“ pohledem Gautierovým: hodnotou nade všechny bylo živé tančící tělo, celé a celistvé.

⁹⁸ Lumír. 1853, roč. 3, č. 41 (13. 10. 1853), s. 982.

⁹⁹ Levinson, André. *La Argentina. A Study in Spanish Dancing*. Paris: Chroniques du Jour, 1928, s. 35–38.

¹⁰⁰ Link, Karl. *Tanec se stanoviska theoretického a aesthetického*. Praha: nákladem knihkupectví J. Nowotný, 1872, s. 93.

¹⁰¹ Siblík, Emanuel. *Tanec. Projev života a umění*. Praha: F. Topič, 1917, s. 57.

¹⁰² Guest, Ivor. „Théophile Gautier on Spanish Dancing“ [online]. *Dance Chronicle*. 1987, sv. 10, č. 1, s. 1–104 [cit. 18. 9. 2018]. Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/1567610>.

Literatura:

- Bauman, Zygmunt. *Globalizace. Důsledky pro člověka*. Praha: Mladá fronta, 1999.
- bb [Brodská, Božena]. „Oliva, Pepita de“. In: Ludvová, Jitka, a kolektiv. *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav; Academia, 2006, s. 376–377.
- Brodská, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění, 2006.
- Brodská, Božena. Charakterní tance na jevišti 19. století. In: Bláhová, Kateřina – Václav Petrbok (eds.). *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*. Sborník příspěvků symposia k problematice 19. století. Plzeň, 22.–24. února 2007. Praha: Academia, KLP 2008, s. 367–374.
- Eriksen, Thomas Hylland. *Etnicita a nacionalismus. Antropologické perspektivy*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2012.
- Felföldi, László – Theresa J. Buckland (eds.). *Authenticity. Whose Tradition?* Budapest: European Folklore Institute, 2002.
- Gremlicová, Dorota. Fanny Elssler v Olomouci. In: Janeček, Václav (ed.). *Ozvěny tance*. Praha: Akademie múzických umění, 1998, s. 67–71.
- Gremlicová, Dorota. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze / Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag (1888–1938)*. Praha: Státní opera Praha; Taneční listy, 2002.
- jj. „Cobla Barcelona“. *Živý tanec*. Roč. 1, prosinec 1937, s. 12–13.
- Koegler, Horst. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1987.
- Levinson, André. *La Argentina. A Study in Spanish Dancing*. Paris: Chroniques du Jour, 1928.
- Levinson, André. *Les Visages de la danse*. Paris: Bernard Grasset, 1933.
- Link, Dorothea. „The Fandango Scene in Mozart's Le Nozze di Figaro“. *Journal of the Royal Musical Association*. 2008, sv. 133, č. 1, s. 69–92.
- Link, Karl. *Tanec se stanoviska theoretického a aesthetického*. Praha: nákladem knihupectví J. Nowotný, 1872.
- M.B. „Die Argentina“. *Prager Tagblatt*. 1931, roč. 56, č. 94, 21. 4. 1931, s. 6.
- Mikovec, Ferdinand Břetislav – Jitka Ludvová (ed.) – Helena Pinkerová (ed.) *Ferdinand Břetislav Mikovec – Pražská Thálie kolem 1850*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2010.
- Murga Castro, Idoia. „Embodying Spanishness: La Argentina and her Ballets Espagnols“. *Conversations Across the Field of Dance Studies. Dance Under the Shadow of the Nation*. Dance Studies Association, 2019, sv. XXXIX, s. 12–17.
- Neruda, Jan. *České národní tance*. Praha: Jan Reimoser, 1930.
- Neruda, Jan. „O tanci. Rozjímání dle velmi učených lidí“. In: *Studie masopustní. Studie krátké a kratší I. Dílo Jana Nerudy VIII*. Praha: Nakladatelství Kvasnička a Hampl v Praze, 1923a, s. 165–189.
- Neruda, Jan. „První dodatek: Dvě slova o baletu“. In: *Studie masopustní. Studie krátké a kratší I. Dílo Jana Nerudy VIII*. Praha: Nakladatelství Kvasnička a Hampl v Praze, 1923b, s. 190–196.
- nh. „Baletní večer“. *Národní listy*, 1937, roč. 77, č. 130, 12. 5. 1937, s. 5.
- Nietzsche, Friedrich. *Zrození tragédie čili hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad, 2014.
- Siblík, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás. Historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Nakladatelství Václav Petr, 1937.
- Siblík, Emanuel. *Tanec. Projev života a umění*. Praha: F. Topič, 1917.
- Štěpán, Václav – Markéta Trávníčková. *Prozatímní divadlo 1862–1883. I, II*. Praha: Academia; Národní divadlo, 2006.
- Thomas, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Palgrave MacMillan, 2003.
- Vašut, Vladimír. *Saša Machov*. Praha: Panorama, 1986.
- V.P. „Saša Machov“. *Lidové noviny*. 1937, roč. 45, č. 235, s. 7, 11. 5. 1937.
- Zorn, Friedrich Albert. *Grammatik der Tanzkunst*. Leipzig: J. J. Weber, 1887.

Elektronické zdroje:

- Anthony, James R. „Printed Editions of Andre Campra's ‚L'Europe galante‘“ [online]. *The Music Quarterly*. Leden 1970, sv. 56, č. 1, s. 54–73 [cit. 19. 8. 2018]. Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/741144>.
- Arbeau, Thoinot. *Orchésographie* [online]. Lengres, 1589 [cit. 19. 8. 2018]. Dostupné z [http://www.libraryofdance.org/manuals/1589-Arbeau-Orchesographie_\(LOC\).pdf](http://www.libraryofdance.org/manuals/1589-Arbeau-Orchesographie_(LOC).pdf).
- Guest, Ivor. „Théophile Gautier on Spanish Dancing“ [online]. *Dance Chronicle*. 1987, sv. 10, č. 1, s. 1–104 [cit. 18. 9. 2018]. Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/1567610>.
- Lauze, F. [François] de. *Apologie de la Danse* [online]. 1623 [cit. 19. 8. 2018]. Dostupné z [http://www.libraryofdance.org/manuals/1623-Lauze-Apologie_\(BNF\).pdf](http://www.libraryofdance.org/manuals/1623-Lauze-Apologie_(BNF).pdf)
- Moreau de Saint-Méry, Médéric Louis Élie. *De la danse* [online]. Parme: Bodoni 1801 (poprvé Paris 1798) [cit. 19. 8. 2018]. Dostupné z [http://www.libraryofdance.org/manuals/1801-Moreau-Danse_\(LOC\).pdf](http://www.libraryofdance.org/manuals/1801-Moreau-Danse_(LOC).pdf).
- Ruyter, Nancy Lee Chalfa. „La Escuela Bolera“ [online]. *Dance Chronicle*. 1993, sv. 16, č. 2 (1993), s. 249–257 [cit. 19. 8. 2018]. Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/1567931>.
- Thomas, Katherine. „Flamenco and Spanish Dance“ [online]. *Dance Research Journal*. Léto 2002, sv. 34, č. 1, s. 98–102 [cit. 19. 8. 2018]. Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/1478139>.

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Španělské tance v kontextu tradičního baletního repertoáru“ podpořeného z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v roce 2020.

Prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D., (1966) vystudovala teorii tance / taneční vědu na Akademii múzických umění v Praze, tamtéž byla jmenována profesorkou v oboru taneční věda. Působí na katedře tance Hudební a taneční fakulty AMU v Praze (od r. 1992), zabývá se historií tance v moderní době, tancem jako sociálním jednáním, analýzou tance. Je spoluautorkou publikace Egil Bakka – Theresa J. Buckland – Helena Saarikoski – Anne von Bibra Wharton (eds.). *Waltzing Through Europe: Attitudes towards Couple Dances in the Long Nineteenth Century*. Open Book Publishers, 2020. Podílela se na projektech a publikacích zaměřených na tanec v českých zemích druhé poloviny 20. století, např. Isabella Lanzová – Dorota Gremlicová – Elvíra Němečková – Roman Vašek. *Různé břehy. Choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2011; Daniela Stavělová (ed.). *Tíha a beztíže folkloru. Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích*. Praha: Academia, 2021.